

Zarządca Sanshō – polityka, rodzina i kobieta

Kenji Mizoguchi (1898–1956) był już autorem około osiemdziesięciu filmów, gdy nagle, w wieku pięćdziesięciu czterech lat, spadła nań międzynarodowa sława, a weneckie Lwy łąsiły się potem do niego przez trzy lata z rzędu¹. W połowie ubiegłego wieku japoński reżyser został uznany przez światowe autorytety w dziedzinie kinematografii za jednego z największych mistrzów kina. Szczególnie cenili go francuscy krytycy z kręgu „Cahiers du cinéma”, a wśród nich Jean-Luc Godard. Akira Kurosawa mówił, że „spośród reżyserów japońskich najbardziej szanuje właśnie Mizoguchiego. To natura wyjątkowa, opętana przez własną wizję. Prowadził poszukiwania szalone, uporczywe, by stworzyć dzieło idealne”².

Mizoguchi posługiwał się rozpoznawalnym stylem, charakteryzującym się przede wszystkim nienowoczesną już w jego czasach techniką długich ujęć, którą jednak w jego wypadku uznano na świecie za nowatorską i twórczą. Tematyka jego dzieł zmieniała się z biegiem czasu, a sam reżyser nie zawsze był symbolem twórczej niezależności. Na przykład w latach dwudziestych, jak większość ówczesnej młodej inteligencji, otarł się o ruch lewicowy, a dekadę później część jego twórczości była zgodna z wytycznymi nacjonalistycznych władz³. Ze względu na sposób kreowania filmowych światów przez wielu nazywany był realistą, ale też feministą, choć wydaje się, że ten epitet przyłgnął doń ze względu na gotowość

¹ W 1952 roku reżyser otrzymał Nagrodę Międzynarodową na MFF w Wenecji za *Życie Oharu* (*Saikaku ichidai onna*), w 1953 i 1954 roku odpowiednio *Opowieści księżycowe* (*Ugetsu monogatari*) i *Sanshō dayū* zdobyły Srebrne Lwy.

² Cyt. za: Stanisław Janicki, *Film japoński: fakty, dzieła, twórcy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 199.

³ Krzysztof Loska, *Poetyka filmu japońskiego*, Rabid, Kraków 2009, t. 1, s. 231, 251.

do pracy z kobietami na planie filmowym oraz burzliwe życie prywatne⁴. Tematy takie jak status kobiety w społeczeństwie, cierpienie czy dyskryminacja kobiet w różnych okresach historii Japonii tworzą jednak główny nurt jego twórczości.

Wiele późnych filmów Mizoguchiego cieszyło się uznaniem na świecie, a *Zarządca Sanshō* (*Sanshō dayū*) zdobył Srebrnego Lwa w Wenecji. Dzieło to najłatwiej zaszeregować do kategorii filmów historycznych (*jidaigeki*), jakich dużo powstawało w Japonii w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Sam Mizoguchi rozpoczął przygodę z tym gatunkiem jeszcze przed wojną. Z tego okresu najgłośniejsza jest jego ekranizacja słynnej historii czterdziestu siedmiu roninów⁵. Już po wojnie filmem o artyście z okresu Edo – genialnym twórcy drzeworytów Utamaro oraz otaczających go kobietach – naraził się „demokratycznej” cenzurze generała MacArthura, w nie całkiem demokratyczny sposób piętnującej wszelkie próby powrotu do feudalnej Japonii. *Życie Oharu*, zrealizowane w ostatnim roku okupacji Japonii, także było powrotem do okresu Edo. *Sanshō dayū* jednak sięga z nich najgłębiej – zarówno w historię, ponieważ cofa się aż do XI wieku, do schyłku epoki dworskiej, przez niektórych historyków zaliczanej jeszcze do starożytności – ale także i w tradycję narracyjną. Bez wątpienia tło historyczne, związane z czasem wydarzeń, jest bardzo ważnym elementem w interpretacji tego dzieła. Równie ważne wydaje się jednak usytuowanie filmu w kontekście jego źródeł literackich oraz polityczno-ideologicznych realiów epoki, w której powstał.

Tradycja narracyjna

Opowieść o uprowadzonym i sprzedanym w niewolę rodzeństwie od wieków porusza serca japońskich słuchaczy, widzów i czytelników. *Sanshō dayū* to jedna z pięciu najważniejszych *sekkyōbushi*⁶, ballad czy też narracji scenicznych z buddyjskim morałem, przekazywanych w tradycji ustnej i popularnych od końca XV wieku. Najstarszy znany wariant opowieści to tekst przedstawienia przysię-

⁴ Znaczenie epitetu „feminista” w odniesieniu do Mizoguchiego było inne niż jego potoczne rozumienie w naszym kręgu kulturowym. W Japonii termin ten przed laty oznaczał niekoniecznie zwolennika równouprawnienia kobiet, ale raczej mężczyznę silnie zainteresowanego kobietami.

⁵ W 1941 i 1942 r. powstały dwie części *Genroku chūshingura* – jest to dobrze znana w Japonii historia czterdziestu siedmiu wiernych wasali, którzy w 1702 r., dwa lata po śmierci swojego pana, dokonali zemsty na jego wrogu, po czym popełnili rytualne samobójstwo.

⁶ *Sekkyō* – kazania buddyjskie, w średniowieczu głoszone do ludu przez wędrownych mnichów przy wtórze akompaniamentu. W późnym średniowieczu tradycja ta, jako *sekkyōbushi*, czyli „styl kazania”, została przejęta przez laickich opowiadaczy, którzy do akompaniamentu używali instrumentu zwanego *sasara*. Z czasem *sekkyōbushi* utraciły religijny charakter. Okres największego ich rozkwitu datuje się na koniec XV i XVI w. W okresie Edo różne źródła wymieniają pięć najważniejszych *sekkyōbushi*. Lista ta ulegała z biegiem czasu modyfikacjom, zawsze jednak zawiera dwie pozycje: *Sanshō dayū* oraz *Karukaya*. *Sekkyōbushi* stały się podstawą rozwoju późniejszych sztuk lalkowych *jōruri*.

tynnego, które odbyło się w Osace w 1639 roku⁷, trzeba jednakże pamiętać o jego znacznie wcześniejszym rodowodzie oraz o tym, że do świadomości Japończyków przenikał on dzięki licznym interpretacjom i wersjom scenicznym. Przez około dwieście lat wystawiano dzieje Anju i Zushio w stylach *sekkyōbushi* i *gidayūbushi* na deskach teatrów *jōruri* i *kabuki*⁸. Powstawały także ilustrowane wersje dla dzieci, jak na przykład *Anju to Zushiomaru*. W 1915 roku dzięki opowiadaniu Ōgaia Moriego, jednego z najważniejszych nowoczesnych pisarzy japońskich, dawna opowieść znalazła swe miejsce w kanonie współczesnej literatury japońskiej. *Sanshō dayū* w reżyserii Kenjiego Mizoguchiego wpisuje się więc w bogatą, a co więcej, ciągle żywą tradycję narracyjną⁹.

Co sprawia, że Anju i Zushio wciąż poruszają serca odbiorców? Jakie treści lub jakie motywy zadecydowały o niesłabnącej przez kilkadziesiąt lat gotowości do empatycznego odbioru tej opowieści w Japonii? Czy mamy do czynienia z pewnym szczególnym ładunkiem kulturowych mitów? Zanim przejdziemy do analizy porównawczej dwóch dwudziestowiecznych interpretacji, zasadne wydaje się znalezienie odpowiedzi na powyższe pytania. Poszukiwanie to doprowadzi nas bowiem do kolejnych pytań – między innymi o powody, dla których dwóch wybitnych twórców XX wieku uznało za potrzebne opowiedzenie tej średniowiecznej historii na nowo, a także o znaczenie obu nowoczesnych wersji, zarówno we właściwych im realiach historyczno-ideologicznych, jak i na tle dorobku ich autorów. Nie bez znaczenia jest też fakt, że i Mori, i Mizoguchi podjęli ten temat w dojrzałym okresie swej twórczości – do tych pytań wrócimy jednak później.

Nieco geografii i historii

Opowieść o spokrewnionej z rodem Taira rodzinie symbolicznie obejmuje cały obszar starej Japonii. Prowincja Mutsu, z której matka z dziećmi wyruszają w drogę, leży w północnej części Honshū, na terenach najpóźniej wydartych przez ja-

⁷ Zob. Chieko Shioya, *Kazoku monogatari to shite no Sanshō dayū. Sekkyōbushi kara gidayūbushi e*, 1988 <http://www.ksskbg.com/joruri/sioya.htm> (dostęp 5.07.2010). Według Jun'ichi Shinody i Hiroyuki Sakaguchiego (*Kojōruri sekkyōshū. Shin Nihon koten bungaku taikei*, 90., Iwanami Shoten, Tōkyō 1999, s. 317), najstarszy tekst datuje się na ostatni rok ery Kan'ei, czyli 1644.

⁸ *Sekkyōbushi* stały się podstawą rozwoju późniejszych sztuk lalkowych *jōruri*. *Gidayūbushi* to styl śpiewnej narracji w teatrze lalkowym *jōruri*. *Kabuki* – teatr mieszczański, jeden z trzech tradycyjnych teatrów japońskich obok *nō* i *jōruri* (inaczej *bunraku*).

⁹ O żywoci tradycji narracyjnej *Sanshō dayū* niech świadczy fakt, że w 1961 roku na podstawie tej fabuły powstał film animowany, w latach siedemdziesiątych japońska telewizja NHK przygotowała także serial. Dla polskiego czytelnika interesujące zapewne będzie, że w 1994 roku Andrzej Wajda na prośbę Terrence'a Malicka reżyserował na Broadwayu spektakl *Sanshō dayū*.

pońskie wojska Ajnom. Majątek¹⁰ zarządzany przez tytułowego Sanshō znajduje się w prowincji Tango, stanowiącej obecnie część prefektury Kioto, położonej nad Morzem Japońskim. Leży wystarczająco daleko, by skorumpowani urzędnicy pozostawali bezkarni, ale na tyle blisko, że bohater może dotrzeć do stolicy, by upomnieć się o sprawiedliwość. Głowa rodziny, Taira no Masauji, zostaje zesłany do Tsukushi, czyli na północne Kiusiu, matka zaś trafia na Sado¹¹, wyspę na Morzu Japońskim, położoną na wysokości dzisiejszej Niigaty. Oba miejsca były znane ze zsyłek w okresie dworskim. Ponieważ *Sanshō dayū* jest jednym z pierwszych pookupacyjnych filmów, które pokazują Japonię w tak szerokim kontekście geograficzno-historycznym, Dudley Andrew uznaje ten film za rodzaj eposu lub hymnu narodowego¹².

Niewolnictwo było znane w Japonii od starożytności i jest potwierdzone przez wiele historycznych źródeł¹³, w żadnej jednak epoce nie stanowiło trzonu gospodarki, a liczba niewolników nie przekraczała dziesięciu procent społeczeństwa. Różne było pochodzenie niewolników – czasem rekrutowali się oni spośród najbiedniejszego chłopstwa, ich szeregi zasilali też jeńcy wojenni. Zgodnie z prawem niewolnicy nie mogli żenić się poza swoją klasą, a za wszelkie przestępstwa groziły im znacznie surowsze kary niż w przypadku osób wolnych. Najliczniejszą podgrupę stanowili niewolnicy prywatni, należący do świątyni, urzędników lub bogatych rolników.

W okresie Kamakura, kiedy na wschodzie kraju pojawił się równoległy do cesarskiego dworu ośrodek władzy wojskowej, w rozwijającym się regionie zaistniała zwiększona potrzeba siły roboczej, której braki uzupełniano przez porwanie zarówno osób dorosłych, jak i dzieci. Zjawisko to znalazło odzwierciedlenie w klasycznej dramaturgii – powstanie ballady *Sanshō dayū* poprzedziły na przy-

¹⁰ Słowo „majątek” nieprecyzyjnie oddaje charakter *shōenu*, który oznaczał ziemie zwolnione z podatku na rzecz skarbu państwa. Wszelkie dochody z *shōenów* należały do osób, którym nadano taki przywilej. Nie była to jednak własność feudalna w naszym rozumieniu, a raczej element systemu podatkowego. Na temat charakteru tego typu dóbr oraz ich sposobu funkcjonowania w systemie podatkowym i gospodarce zob.: Donald H. Shively, William H. McCullough, *The Cambridge History of Japan*, vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge 2008. s. 448 i dalej oraz William H. McCullough, *The Cambridge History of Japan*, vol. 2, *Heian Japan*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 224–235.

¹¹ Wygnanie należało w Japonii do najsurowszych kar. Występująca w tekście Moriego oraz w filmie wyspa Sado od VIII wieku naszej ery funkcjonowała jako miejsce zsyłki dla zdrajców oraz przeciwników politycznych. Wedle *sekkyōbushi* matka została sprzedana na Ezo, czyli aż na Hokkaidō.

¹² Dudley Andrew, Carole Cavanaugh, *Sanshō Dayū* (*Sansho the Bailiff*), British Film Institute, London 2000, s. 45.

¹³ Donald H. Shively, William H. McCullough, dz. cyt., s. 288–297, 416–419, 425–426. Pochodzenie niewolników było różne – byli to na przykład jeńcy wojenni lub sprzedani w niewolę niscy statusem chłopci. Niewolnice w średniowieczu pełniły między innymi funkcje szamańskie. Zwyczaj sprzedawania kobiet (córek, czasami żon) do pracy w domach publicznych był akceptowany w Japonii jeszcze w XIX wieku.

kład sztuki teatru *nō*, których bohaterkami były matki poszukujące dzieci porwanych przez handlarzy niewolników¹⁴.

Tytułowy ród Sanshō zarządzał nietypowym *shōenem*, niemal całkowicie zależnym od pracy niewolnej. Nieefektywny system *shōenów* był jedną z przyczyn stopniowego upadku władzy arystokracji w okresie Heian, a delegowanie zarządców przez urzędników dworskich niechętnie opuszczających stolicę w praktyce często okazywało się ekonomicznie niekorzystne. Stąd zarządca terminowo przysyłający daniny i dodatkowo potrafiący łapówkami zjednać sobie przychyłność urzędników był przez nich ceniony i mógł liczyć na poparcie i pobłażliwość w stolicy.

Archetypy i mity kulturowe¹⁵

Realia historyczno-społeczne epoki Heian oraz znacząca obecność w tradycyjnych narracjach i sztukach widowiskowych wątku rozdartej przemocą rodziny w połączeniu ze zjawiskiem niewolnictwa same w sobie mogą stanowić emocjonalne jądro przejmującej opowieści. Dają także ramę możliwą do wypełnienia aktualną treścią społeczno-polityczną. Wydaje się jednak, że w przypadku *Sanshō dayū* chodzi jeszcze o coś więcej. Hayao Kawai twierdzi, że znana niemalże wszystkim Japończykom opowieść *Sanshō dayū* należy do szczególnie lubianego przez nich rodzaju sentymentalno-tragicznych opowieści¹⁶. W popularnych narracjach i tradycyjnych baśniach japońskich często podstawowym zamierzonym efektem komunikacyjnym jest wywołanie uczucia smutku określanego jako *aware*, czyli odczucie przemijającego piękna. *Aware* lub *mono no aware* jest zresztą jedną z podstawowych kategorii estetycznych klasycznej poezji i literatury. Smutek niezaprzeczalnie jest nieodłącznym elementem piękna w Japonii, a jednym z elementów stosowanych od wieków w baśniach dla wyeksponowania estetyki smutku jest postać nieszczęśliwej kobiety, poświęcającej swoje siły, zdrowie, a czasami i życie dla bliskiego mężczyzny – męża, brata lub syna. Postaci takie jak Anju czy Otsuru w opowieści o wdzięczności żurawia poprzez swoje zniknięcie pozostawiają w słuchaczu lub widzu poczucie nicości i smutku – które są konieczne, by uzyskać wrażenie harmonii i piękna – ale są także wyrazem nieświadomej nadziei

¹⁴ Jednym z najbardziej znanych przykładów jest *Sumidagawa*, której autorstwo przypisuje się Motomasie Kanze. Sztuka opowiada historię oszalałej z rozpaczki matki, wędrującej na wschód kraju, po to tylko, by odnaleźć nad tytułową rzeką Sumida grób swojego syna.

¹⁵ Mit kulturowy rozumiem tutaj jako fabułę dobrze znaną i popularną w konkretnym społeczeństwie w pewnym okresie jego rozwoju, będącą odzwierciedleniem jego mentalności, pragnień i lęków. Mity kulturowe, czy inaczej narracje podstawowe, można odnaleźć w różnych wariantach w wielu narracjach pochodnych. Zob. np. Timothy Spurgin, *The Art of Reading*, Teaching Co., Chantilly 2009 (wykład 9: *Master Plots – The Stranger and the Journey*).

¹⁶ Hayao Kawai, *The Japanese Psyche: Major Motifs in the Fairy Tales of Japan*, Spring Publications, Dallas 1988, s. 81–83.

na nadejście zmian¹⁷. Widziana w tym kontekście fabuła *Sanshō dayū* dostarcza stężonej dawki mitów kulturowych, które, jak się okazuje, nie straciły na znaczeniu od kilku stuleci. W każdej wersji legendy występuje dobrze znany z japońskich baśni motyw siostry, która poświęca się dla brata – w *Sanshō dayū* Anju kosztem własnego życia umożliwia bratu ucieczkę do świata wolnych ludzi. Anju to jedna z archetypicznych postaci kobiecych, należąca do głównego nurtu kultury japońskiej, także ze względu na obecny już w najdawniejszych japońskich przekazach wizerunek, najczęściej starszej, siostry, posiadającej duchową moc i chroniącej brata¹⁸. Ogromny ładunek emocjonalny, zawarty przede wszystkim w scenie porwania i rozdzielenia matki z dziećmi, ulega zwielokrotnieniu w końcowej scenie odnalezienia matki przez Zushio. Z kolei średniowieczny Zushio – mściciel – stanowi dowód na żywiołową, choć oczywiście w negatywnym aspekcie, naturę japońskiego ludu. Wymyślna zemsta dokonana przez Zushio na rodzie Sanshō za doznane cierpienia i upokorzenia, ale także za okrutną śmierć siostry, jest odbiciem tęsknot i pragnień ludu oraz głęboko zakorzenionej nienawiści wobec prześladowców¹⁹. Motyw zemsty oraz okrucieństw dokonywanych zarówno przez oprawców, jak i pozytywnych bohaterów z czasem ewoluuje i w różnych epokach jest silniej lub słabiej zaznaczony. Głębokim zmianom ulegają w poszczególnych narracjach także konfiguracje postaci pobocznych oraz motywy czy okoliczności działań bohaterów.

Schematycznie fabułę *Sanshō dayū* można przedstawić w następującym porządku:

1. Na skutek konfliktu z władzą Masauji Taira musi opuścić żonę oraz dwoje małych dzieci i udaje się na wygnanie.
2. Po kilku latach żona wraz z dziećmi i służącą wyruszają w drogę.
3. W drodze zostają schwytani przez handlarzy niewolników. Służąca ginie, matka trafia na wyspę Sado, dzieci zaś stają się niewolnikami w prowincji Tango, w majątku zarządzanym przez Sanshō.
4. Anju pomaga bratu uciec.
5. Zushio udaje się odzyskać tytuły oraz władzę.
6. Zushio wraca do Tango i dowiaduje się o śmierci Anju.
7. Matka zostaje odnaleziona.

Trzy interesujące nas wersje opowieści, czyli pierwotna ballada *sekkyōbushi*, tekst Moriego oraz adaptacja filmowa Mizoguchiego, realizują dokładnie tę samą ramę chronologiczną, wypełniają ją jednak różnymi detalami. Zmienione realia i relacje między bohaterami, odmienne nieraz motywy ich działań, czasami umieszczenie bohaterów w nowych relacjach czy nawet pojawienie się nowych po-

¹⁷ Tamże, s. 22–26.

¹⁸ Tamże, s. 74.

¹⁹ Tamże, s. 82.

staci pobocznych czy odmiennych sytuacji – świadczą z pewnością o podejściach interpretacyjnych autorów wobec pierwotnej historii, równocześnie jednak stanowią świadectwo ewolucji paradygmatów ideologicznych, społecznych i politycznych czasów, w których powstawały. Warto pamiętać, że już w epoce nowożytnej, w XVII i XVIII wieku, kiedy stworzono prawdopodobnie najwięcej scenicznych adaptacji *Sanshō dayū*, zmieniano stopniowo między innymi przyczyny wygnania ojca, sposób przedstawiania relacji między rodziną a władzą, rodziną a rodem, rodzicami i dziećmi, a także między rodzeństwem czy też małżonkami. Proces ten odwzorowywał zmiany zachodzące w społeczeństwie rządzone przez szogunata Tokugawa. Podobne znaczenie ma fakt, iż opowieść pierwotnie skoncentrowana na Anju (tzw. *Anju densetsu*) stopniowo stawała się opowieścią o Zushio (*Zushio densetsu*), niektóre zaś wersje w centrum zainteresowania stawiały nawet zarządcę Sanshō (*chōja densetsu*), który okazywał się postacią pozytywną²⁰. Chieko Shioya, poddając analizie zmiany w charakterze przedstawianych więzi międzyludzkich, obrazu rodziny, a także zależności między panami i wasalami, jakie zachodziły w narracjach *Sanshō dayū* na przestrzeni XVII i XVIII wieku, czyli w czasie, kiedy wersje *sekkyōbushi* były stopniowo wypierane przez *gidayūbushi*, wiąże kierunek tych zmian narracyjnych z postępującym procesem konsolidacji społeczeństwa Edo i przenikania zasad systemu rodzinnego, właściwego wcześniej jedynie warstwie wojowników, do szerszych warstw mieszczaństwa i rolników²¹.

Dwudziestowieczne adaptacje średniowiecznego tekstu

Zarówno współczesna wersja literacka *Sanshō dayū*, jak i jej adaptacja kinowa stanowią w pewnym sensie próbę odzyskania dla współczesności wcześniej opowiedzianych tekstów. Obaj dwudziestowieczni twórcy wykorzystują archetypy i mity kulturowe obecne w średniowiecznym pierwowzorze. Co z nich zachowali w swoich dziełach, a co i dlaczego zmienili? W jakim stopniu niewierność adaptacji wobec oryginału wynika z charakteru epoki, w jakim natomiast jest wyrazem osobistych preferencji estetycznych czy ideologicznych autorów?

Tekst Ōgaia Moriego z 1915 roku jest jednym z bardziej cenionych i popularnych opowiadań pisarza z gatunku fikcji historycznej, który wpisuje się w nurt odzyskiwania tradycji i literatury okresu Edo, zapomnianej i dezawuowanej szczególnie na początku epoki Meiji. Mori należał do największych literackich autorytetów swoich czasów, to on pierwszy szczepił na gruncie japońskim takie zachodnie prądy, jak na przykład romantyzm, to także on z największą erudycją polemizował później z rodzimymi naturalistami. Tworzył dla ambitnego czytelnika-

²⁰ Chieko Shioya, dz. cyt.

²¹ Tamże.

ka, wśród jego dzieł nie zabrakło jednak i bardziej przystępnych utworów, zrozumiałych dla mniej wyrobionego odbiorcy. Wszystko to sprawiło, że stał się jedną z najjaśniejszych gwiazd w panteonie nowoczesnych pisarzy japońskich. Oprócz kariery literackiej Ōgai Mori był także człowiekiem silnie związanym z aparatem władzy. Twórczość literacką od początku łączył z nauką medycyny i później służbą wojskową, w której doszedł do wysokiej pozycji naczelnego chirurga armii. Według Carole Cavanaugh zwrot Moriego ku fikcji historycznej był spowodowany chęcią ocalenia tradycyjnych wartości w dobie gwałtownych przeobrażeń społeczno-kulturowych. Tekst Moriego odczytuje ona jako zakamuflowany pod postacią baśni przekaz polityczny – pragnienie powrotu do konfucjańskiego porządku społecznego²².

Jedną z najbardziej uderzających zmian, jakie Mori wprowadza do swojego tekstu, jest złagodzenie pierwotnego przekazu przypowieści buddyjskich, prześyconych obrazami okrucieństwa oraz ludową wiarą w cuda. Zawartą w starych *sekkyōbushi* scenę wypalania znamion na czołach dzieci oraz ich późniejsze cudowne usunięcie Mori przenosi w sferę snu. Anju w jego opowiadaniu nie ginie wśród tortur, ale odchodzi samotnie i cicho, a pościg wysłany przez Sanshō znajduje jedynie parę jej sandałów na brzegu bagna. Podobnemu zniekształceniu ulega w wersji Moriego zakończenie opowieści – wedle starych legend bowiem Zushio dokonuje krwawej zemsty, skazując zarządcę Sanshō na powolną i bolesną śmierć z ręki własnego syna – u Moriego zaś Zushio wydaje edykt zakazujący handlu ludźmi i pracy niewolniczej, a ród Sanshō, chociaż stosuje się do nowego prawa niechętnie, w rezultacie pomnaża zyski, ponieważ dawni niewolnicy chętniej i więcej pracują za godziwą opłatą. Być może wątek ten Ōgai zaczerpnął z historii Stanów Zjednoczonych oraz pism na przykład Alexisa de Tocqueville'a, który w latach trzydziestych XIX wieku przedstawiał podobne argumenty ekonomiczne za zniesieniem niewolnictwa. Tadao Satō jednak, podobnie jak Carole Cavanaugh, sugeruje, że tak harmonijne zakończenie miało raczej związek z niechęcią Moriego do ideologii proletariackiej oraz koncepcji walki klas²³. Pisarz wydaje się twierdzić, że istniejąca władza potrafi zapewnić pokojowe rozwiązania najbardziej palących kwestii społecznych bez konieczności uciekania się do przemocy.

Mizoguchi nie podziela tego optymizmu. Po II wojnie światowej, wraz ze zniesieniem wojskowej cenzury, w Japonii ponownie pojawiła się zakazana wcześniej myśl anarchistyczna i komunistyczna oraz krytyka społeczno-historyczna. Wielu twórców przed wojną otarło się o ruch lewicowy, należał do nich także Kenji Mizoguchi. Jego wizja społecznych zmian jest jednak pozbawiona złudzeń – dawny zarządca zostaje wypędzony, lecz niewolnicy, wyzwoleni edyktem nowego gubernatora, nie wykorzystają nowej sytuacji w sposób konstruktywny – ulegną raczej pokusie orgii i niszczenia. Gubernator Zushio ze swojego pałacu widzi dym uno-

²² Dudley Andrew, Carole Cavanaugh, dz. cyt., s. 14–15 i n.

²³ Tadao Satō, *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, Berg, Oxford 2008, s. 119.

szący się nad niegdyś świetnie prosperującym *shōenem* – jest to symbol rozpadu i chaosu, jaki nieuchronnie musi zapanować po rewolucji.

System rodzinny

Sanshō dayū jako opowieść o losach rodziny jest zawsze opowieścią o rodzinie niepełnej. Narracja rozpoczyna się w momencie, kiedy matka z dziećmi oraz służącą wyruszają w długą drogę – według tradycji ustnej rodzina udaje się do Kioto, aby szukać sprawiedliwości, w obu nowych wersjach ich cel jest jeszcze bardziej odległy – idą do Tsukushi, by odnaleźć ojca. Jego nieobecność w *sekkyōbushi* jest wytłumaczona bliżej nieokreślonym cesarskim rozkazem. Chieko Shioya dopatruje się w tej lakonicznej wzmiance śladu konfliktu między prowincją (Mutsu – Iwashi), gdzie zaczynały rosnąć w siłę militarną nowe grupy, oraz centrum politycznym, czyli dworem w Kioto. W późniejszych *gidayūbushi* wygnanie ojca jest raczej spowodowane konfliktem między główną a boczną gałęzią rodu²⁴. Mori przejmuje lakoniczność najstarszych narracji – matka, wdzięczna za „pomoc” człowiekowi, który znalazłszy rodzinę szykującą się do noclegu pod mostem, zaprosił ich do swojego domu, wyjaśnia bardzo krótko powody podróży: „Pochodzimy z Iwashi. Mąż wyjechał do Tsukushi i nie wraca, więc wraz z dziećmi idę dowiedzieć się, co się z nim dzieje”. Dla czytelnika znającego historię Japonii sama nazwa Tsukushi jest znacząca. Zushio o wygnaniu ojca z powodu zamieszania w intrygę polityczną dowiaduje się dopiero od cesarskiego doradcy Morozane, który odnalazłszy go już po ucieczce do Kioto w świątyni Kiyomizu, dopomógł chłopcu odzyskać dawne zaszczyty. To właściwie wszystko, co na temat wygnania Masaujiego mówi Mori. Postać ojca jest ważna jedynie ze względu na przynależność rodową syna, którą ostatecznie potwierdza posiadany przezeń skarb rodzinny, czyli drogocenny posążek Jizō. W filmie natomiast ojciec, grany przez Masao Shimizu, staje się postacią o wiele ważniejszą. Od samego początku uwaga widza, poprzez pytania Zushio, kieruje się ku nieobecnemu, który okazuje się pionierem i nauczycielem postępowej, liberalnej myśli społecznej. Masauji nie tylko poświęca wszystko dla swojej idei społeczeństwa, ale również skutecznie przekazuje ją synowi. „Człowiek nie posiadający miłosierdzia nie jest człowiekiem. Bądź surowy dla siebie, ale dla innych miej serce” – słowa ojca towarzyszą Zushio od najmłodszych lat, także w drodze do Tsukushi, a później pomagają mu przetrwać piekło zniewolenia. Masauji, będąc przedstawicielem centralnej władzy, popadł w konflikt z lokalną władzą wojskową, ponieważ chciał chronić uciskanych podatkami chłopów przed dodatkowym poborem do wojska. Jego idealistyczna postawa stała się powodem konfliktu w łonie rodu.

²⁴ Chieko Shioya, dz. cyt.

Mizoguchi rekonstruuje moment odejścia ojca w kilku retrospekcjach. Jego sprzeciw wobec władzy lokalnych wojskowych, ale również wobec woli starszych członków rodu, a co za tym idzie wystawienie na niebezpieczeństwo najbliższych, w tym dziedzica rodu, stoi w wyraźnej sprzeczności z ideologią systemu rodzinnego opartego na konfucjańskich wartościach. Postawa syna, poświęcającego z trudem odzyskane zaszczyty dla realizacji ojcowskiej idei wolności i równej godności wszystkich ludzi, jest powtórzeniem ojcowskiego scenariusza. Obaj bohaterowie przedkładają zachowanie abstrakcyjnych, osobistych ideałów ponad ciągłość i dobrostan rodu. U Moriego brak takiej wewnętrznej, indywidualnej perspektywy – film Mizoguchiego w tym kontekście należy do nowoczesnej epoki indywidualizmu. W powojennej Japonii jedną z najpoważniejszych zmian, jakie musiały się dokonać w społeczeństwie, było zredefiniowanie znaczenia i kształtu rodziny. Zamiast dotychczasowej relacji między dwoma rodami rodzina miała stać się relacją interpersonalną. Zmiany nie polegały jedynie na nowelizacji Kodeksu Cywilnego i Rodzinnego, ale przede wszystkim na stopniowej ewolucji mentalności społeczeństwa. Film Mizoguchiego dekonstruuje historyczną wizję rodziny, nadając jej nowoczesny sens – wspólnoty chroniącej ideały. Świat jest bezlitosny, a cena, jaką płacą bohaterowie, ogromna, mimo to jednak wizja Mizoguchiego wydaje się zachowywać optymizm – wiara w wartości zostaje uratowana.

Jeżeli ojciec jest wcieleniem wartości etycznych i swego rodzaju sumieniem filmu, Kinuyo Tanaka jako matka uosabia więź – miłość i tęsknotę – oraz konieczną dla zachowania tożsamości pamięć. Pod względem emocjonalnym dramat kobiety bezsilnej wobec krzywdy zadawanej jej dzieciom budzi współczucie i jest zrozumiały w każdej epoce i pod każdą szerokością geograficzną. Interesujące jest natomiast, jak autorzy różnych epok traktują tę postać po porwaniu. W najbardziej dramatycznym momencie, kiedy dzieci inną łodzią uwożone są w przeciwnym kierunku, matka w *sekkyōbushi* udziela im ostrzeżeń i przypomina o rodowych skarbach, po czym, wzorem służącej Ubatake, usiłuje popełnić samobójstwo. Siedemnasto- i osiemnastowieczne wersje *gidayūbushi* dodają nowe motywy jej samobójczej próbie – Tamaki chce jako duch opiekuńczy podążać za swymi dziećmi lub też pragnie pójść za mężem. W tej wersji przestrzega dzieci, by nie wyjawiały swoich imion i nie skalały honoru – powinność wobec rodu staje się więc silniejsza niż miłość macierzyńska²⁵. Mori traktuje tę postać z chłodnym dystansem i ironią. Po samobójczym skoku wiernej Ubatake matka zdejmuje drogie wierzchnie kimono i ofiarowuje je na pożegnanie porywaczowi, który naturalnie nie może sobie pozwolić na stratę kolejnej zdobyczy. Obezwładniona kobieta zostaje, zgodnie z najstarszymi tekstami, sprzedana do pracy przy ochronie zbiorów przed ptakami na wyspie Sado. Mori nie jest zainteresowany jej cierpieniem w niewoli, podobnie jak później cierpieniem Anju, która oddaje życie dla brata. Po Anju pozostają jedynie słomiane sandały, a matka pojawia się w narracji do-

²⁵ Tamże.

piero w ostatniej scenie ponownego spotkania z Zushio. Tak chłodny stosunek narratora do postaci uwikłanych w najbardziej dramatyczne wydarzenia pozwalał z pewnością uniknąć taniego sentymentalizmu, z drugiej strony był przypomnieniem konfucjańskiego ideału kobiecości w erze Taishō, czyli czasie gorącej debaty publicznej na temat nowej wizji kobiecości oraz roli kobiety w społeczeństwie²⁶.

Filmowa scena porwania została potraktowana z większym realizmem. Jest moment zaskoczenia, szarpanina kobiet na łodzi, rozpacz dzieci. Nie ma czasu na ironiczne gesty ani rytualne pożegnania. Montaż podkreśla nieodwracalność i dramatyzm sytuacji przez zastosowanie niezwykle dla reżysera dynamicznych, krótkich ujęć, przerywanych kontrplanami oraz wycofaniem kamery i pokazaniem skadrowanych od tyłu, szamoczących się na brzegu dzieci, z łodzią unoszącą matkę na bezkresne morze, w głąb kadru.

W porównaniu do opowiadania Moriego obecność matki w wersji filmowej jest silnie zaznaczona. To dzięki wspomnieniom Tamaki poznajemy Masaujiego – Mizoguchi stosuje tutaj subiektywne retrospekcje, sugeruje przy tym obecność głębokiej więzi emocjonalnej między małżonkami. W XVIII wieku pojawiły się co prawda teksty, w których zwracano uwagę na więź małżeńską²⁷, przeważały jednak utwory podkreślające rolę moralnych powinności matki wobec rodu i potomstwa. Obecność czułości w relacjach wzajemnych należy do nowoczesnego dyskursu małżeństwa. Cechą wyróżniającą filmową Tamaki na tle jej literackich pierwowzorów jest subtelna, lecz wyraźna krytyka rodu, jaką wyrażają jej własne słowa, w których ujawnia żal, że od własnej rodziny nie zaznała takiego dobra. Ironią losu jest fakt, że matka popełnia tragiczną pomyłkę, wierząc w dobre intencje fałszywych pomocników.

Znaczącą rolę w filmie odgrywa muzyka. Tęskna pieśń udręczonej Tamaki, zmuszonej do prostytucji, a później zgodnie z wczesnymi opowieściami ukaranej za próbę ucieczki, dociera do Anju za pośrednictwem dziewczyny – niewolnicy, sprzedanej do majątku Sanshō właśnie z Sado. Przejmujący lament kurtyzany Nakagimi stał się swego czasu popularną piosenką na wyspie. Wołanie matki – czy to na jawie, czy też rozbrzmiewające jedynie w wyobraźni córki – spina muzyczną klamrą całą opowieść – przywołując bohaterów i dając im nadzieję w decydujących momentach. Niezwykle ważny jest fakt, iż Anju potrafi rozpoznać głos i tęsknotę matki w ulotnych i niepewnych znakach. To dzięki niej pamięć i tożsamość rodzeństwa zyskują szansę ocalenia.

²⁶ W okresie Taishō (1912–1925) bardzo żywo toczył się w Japonii publiczny dyskurs indywidualizmu i liberalizmu. Był to także czas aktywności *atarashii onna* („nowych kobiet”) – takich jak Yosano Akiko, Hiratsuka Raichō i in., które propagowały nową wizję roli kobiety w społeczeństwie i rodzinie. Wizja ta stała w wyraźnej opozycji do postulowanego przez rząd ideału *ryōsai kenbo* (dosł. „dobra żona, mądra matka”), będącego świadectwem monopolu państwa w kształtowaniu ról genderowych.

²⁷ Chodzi o wystawioną w 1727 roku w Osace sztukę *jōruri* pt. *Sanshō dayū gonin musume*.

Tamaki w opowiadaniu Moriego nuci:

Anju koishiya, hōyare ho
Zushio koishiya, hōyare ho
Tori mo shō aru mono nareba
Tō tō nigeyo, owazu to mo

Anju, ach tęsknię za tobą, leć sobie, leć,
Zushio, ach tęsknię (za tobą), leć sobie, leć
Małe ptaszki, jeśli jest w was życie,
Ulatujcie daleko, nie będę was gonić

W filmowej wersji lamentu matki nie ma już aluzji do odstraszenia ptaków, jej pieśń staje się za to bardziej emocjonalna i subiektywna – Nakagimi, głosem młodej niewolnicy, śpiewa o swoim bólu:

Zushio koishii ya, tsurayano, Anju koishii ya, tsurayano...
Zushio, tęsknię za tobą... ach, jak mi źle. Anju, tęsknię za tobą... ach, jak mi źle...

Lament Tamaki – Nakagimi wyraża tym samym ból innych zniewolonych kobiet: młodej dziewczyny, oznakowanej i chorej Namiji oraz samej Anju. Anju jest postacią wywodzącą się z baśniowego repertuaru – cechuje ją nieskalana dobroć, czystość i całkowite poświęcenie dla innych. Zgodnie z naukami ojca niesie pomoc swoim towarzyszkom niedoli, przede wszystkim jednak poświęca swoje życie dla brata. W wersji kinowej dzieci dorastają, Anju jednak, tak samo jak w opowiadaniu, pozostaje całkowicie niewinna. Mori każe jej symbolicznie odrzucić możliwość dojrzewania do kobiecości – po doświadczeniu śnionej przez dzieci równocześnie, przerażającej wizji wypalania znamion Anju prosi o pozwolenie wspólnej pracy z bratem i w tym celu godzi się na obcięcie włosów. W oczach świata jest to równoznaczne z okaleczeniem, stąd śmiech oprawców i ból nierozumiejącego jej motywów Zushio. Od wieków obcięcie włosów jest także równoznaczne z przejściem w stan mnisi, czyli porzuceniem świata. W opowiadaniu Moriego Anju wie, że wyprawa w góry zakończy się jej odejściem ze świata. Mizoguchi, który zdecydował się na radykalną zmianę, wprowadzając do filmu postacie Anju i Zushio jako dorosłych²⁸, pomija ten wątek, zachowuje jednak dziecięcą czystość bohaterki. Zushio pozbawia ją wprawdzie złudzeń, tłumacząc w złości naiwnej siostrze, że ucieczka w najlepszym razie skończyłaby się dla niej losem prostytutki, nie udaje mu się jednak pozbawić jej nadziei ani współczucia dla innych. Mizoguchi w szczególnie sposób podkreśla tę czystość dziewczyny w scenie jej samobójczej śmierci – Anju, pozostawiwszy na brzegu sandały, pomału wstępuje w krąg niezwykłego światła, mglistego i nierealnego, niczym w sferę *sacrum*. Jest w tej scenie

²⁸ Tadao Satō tłumaczy tę decyzję reżysera wyborem aktorów. Zob. Tadao Satō, dz. cyt., s. 121. Wprowadzenie dorosłych postaci jest wprawdzie odejściem od tekstu Moriego, z drugiej strony w pewnych dramatach *jōruri* i *kabuki* z okresu Edo Anju poświęca swoje życie w inny sposób – w celu ratowania brata godzi się wyjść za mąż za syna Sanshō.

mistyczna wiara w świętość, czystość i dobro, a jej religijny charakter podkreśla ukazana w przebitce modlitwa starej niewolnicy oraz następne ujęcie, pokazujące posąg Buddy w świątyni, w której Zushio dzięki ofercie siostry znalazł ocalenie.

Po odejściu Anju jedynie przez chwilę na wodzie rozchodzą się kręgi. W społeczeństwie opartym na konfucjańskich, patriarchalnych zasadach ofiarny gest kobiety jest oczywisty (tak było też u Moriego), a pamięć o nim ulotna jak zanikające kręgi na wodzie – zdaje się mówić Mizoguchi. Scena ta kończy pierwszą część filmu, który odtąd zmienia charakter, bohater przekształca się z bezbronnego i niesłusznie cierpiącego dziecka w aktywnie szukającego sprawiedliwości mężczyznę. W przeciwieństwie do Anju Zushio nie jest jedynie typem baśniowego, prawego bohatera. Wierność nauce ojca jest wyznacznikiem jego tożsamości, a chwila zwątpienia i sprzeniewierzenia tym ideałom jest jednym z najtragiczniejszych momentów filmu. Jest zresztą także jedną z najbardziej znaczących zmian, jakie do opowieści wprowadza Mizoguchi. Paradoksalnie właśnie poprzez tę zdradę i poddanie się duchowemu zniewoleniu Zushio po raz pierwszy staje się bohaterem nowoczesnym, postacią w pełni ludzką i obdarzoną psychologiczną głębią – przestaje być jedynie typem prawego, bajkowego bohatera. Dzięki tej głębi psychologicznej głównego bohatera film unika charakteru melodramatu, zyskuje także kolejną możliwość interpretacji. Można w nim bowiem zobaczyć próbę osobistego rozrachunku reżysera z japońską historią lat militarystyki i wojny na Pacyfiku. Majątek Sanshō, w którym niewielka liczba nadzorców pilnuje dużej grupy wyniszczonych, nieludzko eksploatowanych niewolników, nietrudno skojarzyć z obozami jenieckimi czy też z obozami koncentracyjnymi okresu II wojny światowej. Wewnętrzna przemiana Zushio i przyjęcie przez niego roli oprawcy jest w tym kontekście bardzo znacząca. Kiedy Zushio bierze do ręki rozpalone żelazo i na rozkaz Sanshō posłusznie wypala na czoło starego niewolnika znamię, można by pokusić się o porównanie bohatera do obozowego kapo. Mizoguchi pokazuje w ten sposób, że nawet najszlachetniejsze jednostki poddały się nieludzkiej indoktrynacji i udowadnia, że w powojennej Japonii nikt nie jest bez winy.

Zamiast morału

Średniowieczną opowieść z buddyjskim przesłaniem Ōgai Mori przekształcił w umoralniającą baśń konfucjańską, Mizoguchi zaś uczynił z niej współczesną przypowieść etyczną. Jej religijna wymowa jest niezwykle subtelna i niekoniecznie związana z konkretną religią. Niektórzy krytycy, jak na przykład Mark Le Fanu, skłonni są uznać buddyjski przekaz o konieczności współczucia oraz odrzucenia pragnień i przywiązania za ważniejszy nawet niż polityczny wydźwięk filmu²⁹.

²⁹ Zob. <http://www.criterion.com/current/posts/480-the-lessons-of-sansho> (dostęp: 7.07.2010).

Miłosierdzie, miłość bliźniego i poświęcenie to wartości, które równie dobrze mogłyby znaleźć się w chrześcijańskim kontekście kulturowym. Sprawia to, że film nabiera uniwersalnego charakteru, przekracza granice kulturowe. Dudley Andrew twierdzi zresztą, iż właśnie ten uniwersalny humanizm Mizoguchiego (będący zresztą powojennym konstruktem) był tak urzekający dla powojennej, zachodniej krytyki³⁰.

Film pozostawia widza z pytaniem, w jakim miejscu on sam ustawi się wobec historii i społecznego porządku. Co jest najważniejsze w życiu? Na czym opiera się więź między ludźmi? W ostatniej scenie dramatycznie postarzała i wyniszczona niewidoma Tamaki długo nie może rozpoznać syna. Przekonuje ją dopiero dotyk rodzinnego skarbu. Figurka boddhisatwy Kannon po raz drugi w filmie przywraca Zushio jego tożsamość i przynależność rodową. Matka pyta syna przede wszystkim o Anju – współczesna krytyka zwraca tu uwagę na obecność feministycznego przesłania całego filmu. Zushio w spazmach tłumaczy matce, że pozostali tylko we dwoje i przeprosza ją, że przybywa w tak nędznej postaci – porzucił jednak władzę i zaszczyty, chcąc zachować nauki ojca. Odpowiedź matki jest podsumowaniem etycznego przesłania całego filmu: „Zushio, nie wiem, co zrobiłeś. Ale to pewnie dzięki temu, że zachowałeś naukę ojca, możemy się dziś spotkać...”.

Zushio odrzuca świat, odrzuca też politykę jako walkę o władzę. Nie chce decydować o losach świata, gdyż władza i wolność to w tradycji liberalnej, do której należy jego twórca, terminy antytetyczne. Bohater Mizoguchiego wybiera wolność, a może także, poprzez odejście od działania, ponad skompromitowaną politykę przedkłada filozofię. Mizoguchi jest realistą, a stąd niedaleko do pesymizmu; jednak pomimo smutnej wiedzy na temat świata po wyjściu z kina pozostajemy z wiarą w człowieka.

³⁰ Dudley Andrew, Carole Cavanaugh, dz. cyt., s. 65.